

СТАН АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У МУЗИКОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Галина ДІДИЧ (Кіровоград)

У статті йдеться про сучасний стан аналізу музичних творів у музикознавчій літературі та виявлення трьох принципово важливих аспектів підходу до нього: з позицій естетики і музикознавства, з позицій психології сприймання, з позицій педагогіки.

В статье идет речь о современном состоянии анализа музыкальных произведений в музыковедческой литературе и выявлении трех принципиально важных аспектов подхода к нему: с позиций эстетики и музыкознания, с позиций психологии восприятия, с позиций педагогики.

Ключові слова: аналіз, художній твір, інтерпретація, цілісність, сприймання, образ, структура, зміст, музична форма, процес.

Постановка проблеми. Реформування системи освіти, її концептуальних, структурних та організаційних основ у контексті соціально-економічних перетворень, які відбуваються в Україні, не мислиться без виховання і розвитку творчої особистості, здатної спрямовувати свою життєдіяльність у русло гуманістичного розвитку суспільства і саморозвитку на підґрунті засвоєння загальнолюдських цінностей.

Сучасне суспільство створило сприятливі умови для розширення виховного впливу мистецтва, і особливо музики, на формування особистості.

Повноцінне естетичне сприймання вимагає певних знань арсеналу засобів виразності музичної образності. Л. С. Виготський підкреслював, що для появи естетичної реакції необхідно йти « ... від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до відтворення естетичної реакції до установаження її загальних законів» [5, 41].

Пізнання музики і перетворення її в могутній засіб естетичного формування особистості в значній мірі залежить від методу аналізу музичних творів.

Аналіз твору сприяє не тільки свідомому, але й емоційному сприйманню музики, естетичному переживанню. Однак, ця частина роботи над твором менше всього розроблена.

Аналіз досліджень і публікацій з проблеми. Питання аналізу як методу проникнення в сутність їх образних структур займає значне місце в музикознавстві. Протягом тривалого часу музикознавці детально вивчали структуру, характер, засоби музичної виразності твору. Видатний радянський музикант-піаніст Г. Г. Нейгауз не вважав аналіз чимсь суперечливим живому сприйманню і виконанню музики. У своїй книзі «Об искусстве фортепианной игры» він писав, що «ми шукаємо дедуктивно реального, обґрунтованого в самій матерії музики підтвердження і справжнього пояснення нашого повністю безсумнівного і сильного естетичного переживання. Це не може не вплинути на виконання; коли занурюєшся в своє відчуття прекрасного і стараєшся зрозуміти, звідкіля воно виникло, що було його причиною, тоді тільки пізнаєш безконечні закономірності мистецтва і відчуваєш нову радість від того, що розум по-своєму висвітлює те, що безпосередньо переживаєш у почутті» [12, 99].

Питаннями аналізу займалися відомі теоретики музики: Б. В. Асаф'єв, Т. С. Бершадська, В. П. Бобровський, П. Г. Козлов, Л. В. Кулаковський, Л. А. Мазель, В. В. Протопопов, І. Я. Пустильнік, А. А. Пен, І. Я. Рижкін, С. С. Скребков, І. В. Способін, Т. Г. Тер-Мартirosян, Ю. М. Тюлін, В. А. Цуккерман, А. Г. Шнітке та інші.

Не зважаючи на значну кількість опублікованих праць, проблему аналізу не можна вважати достатньо вивченою. Тому, метою і завданням статті стало дослідження сучасного стану аналізу музичних творів у музикознавчій літературі та виявлення нових підходів до нього.

Виклад основного матеріалу. Існує три точки зору на художній аналіз музичних творів.

1. Художній твір говорить сам за себе і не потребує інтерпретації. Будь-яка інтерпретація твору – це насилля над особистістю і перекручення сутті художнього твору. Найбільш популярна ця думка серед музикознавців. Активно підтримували цю думку С. Рахманінов і І. Стравінський. Останній вважав, що музичні твори потрібно писати так (ясно) виразно, щоб будь-який слухач зміг зрозуміти їх та засвоїти.

2. Художній твір вимагає глибокого проникнення в його зміст і суб'єктивної інтерпретації видатних виконавців через яку воно і доходить до слухача (М. Римський-Корсаков).

3. Слухача потрібно готувати, вчити і, шляхом наведення на правильне розуміння твору, інтерпретувати останнє (Б. Асаф'єв).

У зв'язку з цим можна виділити три принципово важливі аспекти підходу до аналізу: з позицій естетики і музикознавства, з позицій психології сприймання, з позицій педагогіки.

У першому випадку велике значення набуває поняття цілісного аналізу. Розвиток цілісного аналізу був пов'язаний з тенденціями музикознавства ХХ століття, що знайшло відображення в концепціях розуміння музики і прагнення об'єднати її елементи навколо ладового тяжіння Б. Яворського, мелодичного руху Е. Курта, інтонації у Б. Асаф'єва. Продовження цих тенденцій зустрічається в працях А. Буцького, Р. Грубера, В. Конен, Х. Кушнар'єва, А. Лоренца, Л. Мазеля, Р. Роллана, Ю. Тюліна та ін., у яких питання аналізу музичних творів розглядаються у взаємозв'язку з логікою музичного розвитку, з громадською практикою, з сприйманням.

Відомий радянський музикознавець Л. А. Мазель зауважує, що «добре виконаний аналіз правильно характеризує образно-емоційний стрій твору і засоби його втілення, вказує на послідовні зв'язки твору, на його нові риси, а також – через відповідний стиль – на його суспільно-історичну обумовленість». І далі: «Але подібний аналіз у більшості випадків не виділяє те основне, що забезпечує художній вплив і життєздатність твору, як і те головне, чим воно збагачує музичну культуру, змістові можливості музики, її жанри, форми, мову (а без будь-якої творчої знахідки твір мистецтва – у тому його розумінні, яке притаманне європейській художній культурі останніх століть, – не має права на існування)» [7, 12]. Подібні погляди формувались і в теорії суміжних видів мистецтв, а також і в працях інших музикознавців.

Аналізуючи естетичну цілісність художнього твору Є. В. Волкова пише, що «у художньому творі вже окремі компоненти, окремі образні єдності, «мікроцілісності» утримують в певній мірі, як у зародку, властивості, які потім найбільш повно розкриваються, збагачуються в цілісному творі» [3, 227]. Л. А. Мазель і В. А. Цуккерман підкреслюють, що «теоретичне вивчення музичного твору безплідне, якщо воно йде відірвано від даних і закономірностей безпосереднього сприймання музики, від умов її написання і виконання, відірвано від завдань музичної практики ...» [8, 7-8].

Розглядаючи музичний твір як багаторівневу систему з ієрархічним підпорядкуванням компонентів, автори, як головний з них, виділяють образну структуру змісту. «Її елементи – ті якісно визначені і відносно цілісні стани, наочні зображення і поняття, з яких складається зміст. У музичній формі, як правило, їм відповідають, їх втілюють теми – побудови, які також володіють індивідуальним характером і відносною завершеністю». Вони складають тематичну структуру [13, 219-220].

Як зауважує Л. А. Мазель, в музикознавстві питання про естетичний потенціал засобів виразності ще не ставився і не розроблявся. Підкреслюючи факт існування такого потенціалу, він визначає круг художніх можливостей того чи іншого засобу, в який включає «можливості змістові (виразно-зображальні), комунікативні (частково, формоутворювальні) та естетичні, що тісно пов'язані із змістовими і комунікативними, але набувають відносно самостійний характер. І музично-словесне описання якого-небудь засобу в рамках дослідження того чи іншого стилю або елемента музики повинне враховувати всі три названі типи можливостей» [7, 90].

Однак, в музикознавстві досить рідко можна зустрітися з повним поясненням ідейно-моральних явищ в музиці. Так, наприклад питання про моральні ідеали і класову природу, про те як вони утверджувались в музиці різних епох, залишається не з'ясованим, хоча загальні міркування про те, що втілений Л. В. Бетховеном ідеал – самовідданість, героїзм, величність почуттів, стійкість, внутрішня краса стали вираженням передової моралі, доволі часто зустрічаються в працях, присвячених аналізу творчості Л. В. Бетховена. У творчості О. П. Бородіна звертається увага на творчість, цінність характеру, лукавий гумор, драматизм і ліричність селянства і протиставляється буржуазній вульгарності його епохи, хоча теоретична база для таких стверджень відсутня. Це підводить до висновку про необхідність вивчення і систематизації «морального змісту» музики різних історичних епох [7, 143].

У науковій літературі, відзначаючи значення засобів виразності в розкритті музичного образу, звертається увага на естетичну цінність, якою володіють тон, мелодія, гармонія, тембр. «Так Шопен розкрив не тільки змістово-виражальні можливості, але і особливу звукову чарівність великого домінантнонакорду, яку повністю оцінив і використав Григ, а в музиці Дебюссі досить часто чарують зіставлення таких накордів незалежно від того, що насправді вони виражають або зображають у кожному окремому випадку» [7, 89].

Л. А. Мазель пропонує чітко диференціювати при аналізі специфічні засоби музичної виразності (семантику музики) і загальні принципи художнього впливу, характерні різним видам мистецтва. Більш систематично і послідовно проводити відмінність між змістовою і комунікативною (частково, формоутворюючою) функцією музики. Він також вважає, що для теорії музичної мови і аналізу окремих творів необхідна правильна подача про відповідну історично складену систему засобів. Тому що виразні можливості кожного засобу, хоча й спираються на ті чи інші передумови (акустичні, біологічні, психологічні), але суттєвим чином залежать від його ролі і місця в системі музичної мови.

А в різних системах функції і значення тих же, хоча й подібних засобів можуть бути різними.

Радянські музикознавці (В. Асмус, А. Гольденвейзер, В. Городинський, Р. Грубер, Ю. Кремльов, Л. Кулаковський, Д. Локшин, І. Ляшенко, М. Рижкін та ін.) розглядають проблему аналізу музичних творів з позицій образно-емоційної побудови твору. Л. Кулаковський зазначає, що аналіз музичного твору потрібно починати з мелодії як елемента свідомого і критичного засвоєння музичної спадщини. При цьому необхідно враховувати особливості нашого сприймання, рівень розвитку музичної культури, що дозволяє дати об'єктивну оцінку музичному твору [6].

На думку А. Н. Сохора, зміст музичних творів послідовно проходить ряд етапів існування: перший – це авторський, що стає об'єктом пізнання, інтерпретації виконавця. Зміст збагачується особистими якостями і світоглядними установками інтерпретатора і, частково, видозмінене у порівнянні з авторським, переходить у другу стадію – виконавську. Далі здійснюється сприймання змісту образу конкретним слухачем і в залежності від його досвіду, поглядів, уявлень, можливостей розуміння і проникнення в сутність твору вступає в третю стадію – слухачську. Змінюється у відповідності з цими стадіями і форма твору, яка включає весь арсенал засобів виразності, що найбільш повно проявляються в комунікативній формі громадського побутування музики.

Як правило, для музикознавця об'єктом дослідження вважається сам музичний твір з його основними взаємозв'язками. Автори вважають, що музичний твір являє собою по-перше, – цілісний комплекс взаємопов'язаних елементів; по-друге, «створює особливу єдність із середовищем (тобто спроможне змінюватися в процесі свого соціального буття). По-третє, як будь-яка система, воно може бути елементом системи вищого порядку (випадки включення самостійного твору в цикл або взагалі в немuzичний контекст, наприклад в обряд, ритуал). По-четверте, елементи цієї системи являють собою системи нижчого порядку (наприклад, мелодика, тонально-гармонічна структура, ритмічна організація і т.п.). Наостанок, незалежно від рівня, будь-які зміни елементів тягнуть за собою зміни системи, і навпаки. Це проявляється і у внутрішньому процесі становлення форми музичного твору, і в зовнішніх змінах самого твору під впливом середовища, музичного і немuzичного» [15, 110].

Торкаючись питання розуміння музичного твору, видатний музикознавець Б. В. Асаф'єв (І. Глебів) писав: « ... засвоєння процесу музичного руху і розрізнення його стадій і сили напруження», у цьому «бачу основну і головну мету розвитку сприймання музики в

загальноосвітньому масштабі» [4, 133]. Музика не може розвиватися поза атмосферою думки, що є невід'ємною складовою частиною музичної культури. «Будь яке мислення, в кінці кінців, – вважає Б. В. Асаф'єв, – є проникливе відгадування властивостей матерії і використання їх. Те ж і в музиці. Потенції до росту і організації звукової тканини містяться в матеріалі, яким користується композитор. Його мислення відбирає і з'єднує дані природи. Але саме мислення, звичайно, тісно зв'язане з місцем, часом і об'ємом інтелектуального розвитку оточуючого середовища» [2, 26].

Аналіз музичних творів Б. В. Асаф'єв розглядає як процес. Будь-яку музику він уявляв інтонаційною системою, яка досягається через форму [2, 26].

Розуміння контрасту в музиці у Б. В. Асаф'єва пов'язано з проблемою музичної форми як процесу і питаннями тотожності і контрасту в становленні й класифікації форм. Використання принципу контрасту Б. В. Асаф'єв вважає дуже важливим і дає перелік контрастів у музиці з точки зору більшої чи меншої важкості їх для сприймання. Він стверджує, що «і в кількісному і в якісному відношеннях «принцип контрасту» відкривав і відкриває перед творчою уявою музикантів безмежні можливості» [1, 80].

Розвиваючи звукові навички шляхом розумно поставленого спостереження музичних явищ, Б. В. Асаф'єв приділяє велику увагу музичній формі. Він стверджує, що форма дає повну уяву про музичний твір і як складний процес кристалізації в свідомості з'єднаних звукоелементів, вона є конкретним вираженням композиторського мислення [2, 26].

Психологічний підхід знайшов свій розвиток у працях Є. В. Назайкінського. Велику цікавість викликає поставлена автором проблема цінності життєвого досвіду як «комори життєвих вражень» [11, 381], цілісність, диференційованість сприймання.

Спираючись на теоретичні висновки Б. В. Асаф'єва, Є. М. Назайкінський розкриває роль попереднього досвіду не тільки і не стільки для розуміння конкретно-зображальних епізодів музики, але й для сприймання інтонаційних, ладогармонічних, тембрових та інших її особливостей.

Музично-психологічний підхід поєднується з музично-соціологічним, розглянутих в працях А. Н. Сохора і деяких інших музикознавців.

В. В. Медушевський у сприйманні виділяє дві установки: аксіологічну (ціннісну) і пізнавальну. Перша являє собою ціннісні орієнтації особистості, досвід спілкування з музикою. Пізнавальна установка – це комплекс знань слухача про використану в творі музичної

мови. Дослідник робить спробу моделювання музичних емоцій, які розуміє як компонент музичного змісту, а не реакцію на твір в його цілісності. Почуття, втілені в музиці, відрізняються більшою насиченістю, ніж життєві, але розуміння їх залежить від досвіду музичних і життєвих уявлень слухача, а це, в свою чергу, опосередковано багатством асоціативних зв'язків і музичних вражень. «Інтуїтивний характер сприймання музичних знаків і співвіднесеність їх до світу почуттів обумовлює дію і механізму відображення і механізму навіювання», «зараження»; почуття оцінюються не тільки як відображення чого-небудь, але часто і як «характерне» самому слухачу» [10, 21].

Сприймання музики направляється, як вважає В. В. Медушевський, чітко розрахованим розміщенням матеріалу, продуманими пропорціями, системою орієнтирів, у вигляді нагадувань, передбачень, логічних акцентів, раптових розвантажень сприймання. Дякуючи цьому слухач отримує можливість активно слідкувати за розвитком музичної думки, оцінювати стрункість форми [9, 6]. Ці висновки підкріплюються дослідженнями М. С. Кагана і Л. М. Столович, які вважають, що особливість впливу музики на слухача визначається такими властивостями творів мистецтва, як упорядкованість, гармонічність, логічність, легкість та інші [14, 106]. В. В. Медушевський вбачає, що «в контексті музичного твору значення переплітаються, збагачуються за рахунок впливу цілого. І так народжується художній смисл» [9, 29].

Таким чином, *можна зробити висновок*, що цілісний аналіз музичних творів дозволяє представити систему засобів виразності «не тільки з матеріально-конструктивної сторони, але й зі сторони виконуваних ними художніх функцій» [9, 29].

У музичній педагогіці методом опанування музичних творів признаний аналіз [9, 8], який на об'єктивній науковій основі розкриває зміст в єдності з формою. Під формою розуміється не тільки композиційна структура твору, але й організація всіх музичних засобів, втілених у зміст музики [16, 410]. Аналіз музичних творів спирається на елементи музичної мови (лад, мелодія, темп, метр, ритм, гармонія, поліфонія, тембр, регістри, фактура, динаміка, виконавські штрихи), їх виразних можливостей і формоутворюючої ролі, музичних форм і їх ролі у створенні музичного образу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л О. Музыка, 1973. – С. 80.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – ЛО.: Музыка, 1977. – С. 26.
3. Волкова Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа / Е. В. Волкова / Под ред. проф. М. Ф. Овсянникова. – МГУ, 1976. – С. 227.

4. Вопросы музыки в школе: Сборник / Под ред. Игоря Глебова. – Л.: Брокгауз-Ефрон, 1927. – С. 133.
5. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – С. 41.
6. Кулаковский Л. О. О методологии анализа мелодии / Л. О. Кулаковский // Советская музыка. – 1933. – № 1.
7. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 12, 89, 90, 143.
8. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – С. 7-8.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – С. 6, 29.
10. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1973. – № 8. – С. 21.
11. Назайкинский Е. Н. О психологии музыкального восприятия / Е. Н. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – С. 381.
12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музгиз, 1958. – С. 199.
13. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Сохор: Сб. статей. – Л.: Советский композитор, ЛО, 1980. – С. 219-220.
14. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности / Л. Н. Столович. – М.: Политиздат, 1972. – С. 106.
15. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука. Вып.2. /Состав. Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1973. – С. 110.
16. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. А. Цуккерман. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 410.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Дідич Галина Степанівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін КДПУ ім. Володимира Винниченка.

Коло наукових інтересів: професійна підготовка майбутнього вчителя музики, музично-естетичне виховання підростаючого покоління.